

in: Gabi dan Droste (Hg.): "Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit." transcript Verlag, Bielefeld, 2009

Das forschende Künstlerspiel – Freiheit und eigene Sichtweisen

Otmar Wagner, Rike Reiniger im Gespräch

mit Gabi dan Droste

Gabi dan Droste: Für viele Künstler ist das Interesse, kleinen Kindern zu begegnen, der Anlass, Theater für sie zu machen. Bei euch entstanden die Herangehensweise und die Motivation aus einem anderen Impuls heraus. Was war der Grund?

Otmar Wagner: Als Rike Theater für Kinder ab zwei machen wollte, fand ich das außerordentlich reizvoll, weil das Neuland für mich war. Ich komme aus der Performancekunst und aus dem Objekt- und Bildertheater. Mein Verständnis von Theater generiert sich aus den Avantgarden des 20. Jahrhunderts, nicht aus der Tradition des Puppentheaters oder den Diskursen des Kindertheaters. Theaterpädagogische Debatten wie: »Welche Funktion muss Theater im Erziehungskontext haben?« oder: »Kann man überhaupt Theater für Kinder ab zwei Jahren machen?« finde ich nicht besonders relevant. Viel wichtiger war die Vermutung, dass meine Ästhetiken die sehr jungen Zuschauer interessieren könnten – weil sie, ähnlich wie ich, keine psychologisch motivierten Geschichten, keinen dramatischen Konflikt, keinen pädagogischen Utilitarismus im Theater brauchen, sondern, wie ich auch, zuallererst einfach gerne gucken, hören und sich überraschen lassen. Kleinkinder haben noch kein Dogma, wie Theater zu sein hat, ausgebildet. Sie können mit performativen Ästhetiken und radikaler Freiheit in der Kreation von Situationen und Bildern umgehen.

GD: Dich interessierte also die Offenheit. Das Theater für Kleine ist eine noch nicht festgeschriebene Kunstform.

OW: Die experimentelle Kunst versucht immer in möglichst großer Freiheit, mit möglichst wenigen Konventionen, Prämissen, Einschränkungen zu arbeiten. Klar reizt einen dann immer ein Publikum, das nicht von vornherein mindestens Hamlet erwartet, der auch noch tiefenpsychologisch »overacted« wird. Bei Kleinkindern rechne ich mit einem unvorbelasteten, besser gesagt offenen und neugierigen Blick. Sie sind sehr wach, denken nicht gleich an die Pizza danach, und können oft in sehr unmittelbarer Weise kritisch sein.

GD: Das heißt: Die Tatsache, dass kleine Kinder nicht durch Theaterkonventionen geprägt sind, ist gleichzeitig eine Chance, ihnen andere, unkonventionelle Theaterformen zu zeigen.

OW: Ja. Aber ich will keine Experimente um ihrer selbst Willen machen oder weil ich denke: Das sind Kleinkinder, jetzt können wir experimentell werden. Die Frage stellt sich für mich überhaupt nicht. Bei »Frau Sonne und Herr Mond« habe ich z.B. ganz bewusst eine klare Trennung zwischen Zuschauer und Bühne vorgenommen. Dies kann auch als Konvention interpretiert werden, wenn man der Meinung ist, die Auflösung von Bühne und Zuschauerraum sei eine Sprengung des konventionellen Rahmens. Ich wollte einen Raum schaffen, in dem sich die Kinder wirklich auf das Bühnengeschehen konzentrieren können. Durch die Modelllandschaft und die Videoübertragung oder Simultanaktionen werden ja schon komplexe Wahrnehmungsräume geschaffen. Diese werden diffus, wenn ich den Raum auflöse. Daher greife ich auf Mittel zurück, die scheinbar konventionell sind. Für mich stellt sich das Problem nicht, ob ich experimentieren kann oder nicht. Ich experimentiere sowieso die ganze Zeit und schaue was für mich in dem Moment das Interessanteste ist und dann wird es für die Kinder auch so sein. Für mich ist alles möglich aus dieser Grundhaltung heraus.

Rike Reiniger: Wir beziehen in der Inszenierung auch die Theaterkonvention des Anfangs und des Endes ein. Zuerst hatten wir überlegt, ob die Spieler die Kinder im Foyer empfangen und dann begleiten. Schnell war uns aber klar, dass so etwas nicht zu dem Setting passt. Die Inszenierung hat einen Anfang und ein Ende und sie endet mit Applaus. Was Otmar für die Konzentration beschrieben hat, gilt auch für diese Konvention: Ich gebe den Kindern die Möglichkeit, das Stück als ein Theatererlebnis wahrzunehmen, was sich qualitativ von anderen Erlebnissen unterscheidet. Auch wenn wir nicht mit dem »Als-ob« arbeiten, ist es für die Kinder schwierig genug, das Theater als etwas wahrzunehmen, das in sich zwar ein reales Erlebnis ist, aber ein qualitativ anderes als die alltägliche Wirklichkeit. Für

diese Wahrnehmung ist der Anfang und das Ende wichtig. Die Theaterkonvention, welche die Kinder vermutlich zum ersten Mal erfahren, hilft, das Gesehene als etwas Besonderes einzuordnen.

GD: Es gibt Künstler, die in der Beschäftigung mit Theaterformen für die Aller kleinsten vom »Als-ob« Abstand genommen haben und zu Vorgängen an sich gekommen sind. Ein Vorgang der nichts anderes bedeuten soll, als das was er ist. Als Ausgangspunkt wird auch das Kinderspiel genannt, das forschende Kind. Vorgänge und Verweigerung des »Als-ob« tauchen bei euch auch auf, sind aber anders motiviert, nicht vom Kinderspiel.

RR: Ja, das forschende Künstlerspiel.

OW: Das Prinzip ist die ›Tätigkeit‹. Das eigentlich Interessante – da kommt die Performance ins Spiel – sind die Vorgänge, in denen jemand etwas tut, durch das etwas in Gang gesetzt wird. Es geht hier um das Verhältnis zwischen Objektwelt und Figur, die sich dazu zu verhalten hat. Wenn ich einkaufen gehe, kann ich das unter der Prämisse tun, ›als ob‹ ich Hamlet wäre. Das interessiert mich aber weniger als die Tatsache, dass ich de facto an ein Objekt gekoppelt bin, nämlich an einen Einkaufswagen. Das heißt, ich bin in einer realen Alltagswelt ständig mit irgendwelchen Objekten und Installationen verbunden, die ich mir einerseits einrichte, die mich andererseits einrichten und ausrichten. Diese Vorgänge zu verrücken oder aufs Spiel zu setzen, das ist für mich eine interessante Aufgabe der Kunst. Als Performer zelebriere und exorziere ich die Verhältnisse nicht im Rollenspiel, sondern in der Tätigkeit. Wenn ich als Performer ein Hochzeitskleid anziehe, dann nicht wegen einer Rolle, sondern auf der Zeichenebene des Objekts – Hochzeit halten kann ich auch mit einer Utopie oder dem Genderdiskurs. Wenn ich dann noch einen Text singe, zum Beispiel eine Bundestagsrede von Angela Merkel zur Türkeifrage oder das Cyborg-Manifest von Donna Haraway, und das nicht als Mann, der eine Frau spielt, die heiratet, sondern als Performer, der im Hochzeitskleid singt, schichten sich Zeichen, die als Ganzes komplett neue Assoziationen und Bilder im Kopf des Zuschauers entstehen lassen. Es geht überhaupt nicht um Rollenfigur, um Identifikation usw. Solche Strategien brauchen eine gewisse formalästhetische Strenge.

GD: Das heißt, der Zuschauer muss das Bühnengeschehen nicht nachvollziehen.

RR: Er muss nicht rational verstehen, dass dieses Bühnengeschehen jenes bedeuten soll. Wir teilen nicht zeichenhaft etwas mit, das der Zuschauer dekodieren muss. Es passiert etwas auf der Bühne, das man sehen kann.

OW: Wir versuchen nicht, den Fokus eindeutig zu lenken, wir verkaufen keine Moral oder Lehre. Wir machen Seh- und Leseangebote, aber wie dann jemand sieht bzw. liest, ist ihm selber überlassen. In »Frau Sonne und Herr Mond« gibt es zahlreiche Objekte bzw. Maschinen, die für die Kleinkinder sicher phantastisch-skurril sind, während Theaterwissenschaftler darin auch einen Ritt durch die Geschichte der barocken Bühnenmechanik lesen können. Wir bieten parallel stattfindende Vorgänge an: Die Modelllandschaft, die die Akteure bespielen, wird in der Videoübertragung auf einem großen Screen zum sich ständig verändernden Bild. Modell und Bild sind miteinander verbunden und gleichzeitig eigenständig. Wo ein Kind hinschaut, diese Freiheit muss ihm überlassen werden, sei es nun am Modell interessiert oder am Verhältnis zwischen Modell und Bild oder am Spiel der Darsteller.

RR: Die Freiheit kommt dann besonders zum Tragen, wenn die Darsteller ihr Tun nicht bewerten, sondern es einfach tun. Wenn sie bewerten, dann grenzen sie die freie Wahrnehmung der Zuschauer stark ein, zwingen ihn zu einem Fokus. Wir versuchen das zu vermeiden.

GD: Es etabliert sich eine Diskussionskultur über das Theater für die Aller kleinsten, in der bestimmte Themen besonders hervorgehoben werden, z.B. die Gestaltung des Anfanges und des Endes einer Aufführung. In vielen Inszenierungen werden Kinder erst einmal willkommen geheißen oder spielen im Anschluss an die Aufführung. »Frau Sonne und Herr Mond« bietet das nicht an; so gesehen ist die Inszenierung in dem Theater für die Aller kleinsten ein Gegenpol und im Bezug auf gängige Theaterformen im Allgemeinen »konventionell«.

RR: Das stimmt. Die Inszenierung steht für sich, ohne Spielaktionen die außerhalb der Aufführung

Nachbereitung eingebettet. Trotzdem spielte die theaterpädagogische Arbeit eine Rolle, und zwar bei der Erarbeitung dieser Inszenierung. Wir haben Kinder eingeladen, den Probenprozess zu begleiten und uns ein Feedback zu geben. Das erfolgte natürlich nicht verbal, sondern durch ihre Präsenz, ihre Reaktionen.

OW: Ich meine, wir kennen diese Über-Kontextualisierungen im Theater und in der Performance ja: die Vorbereitung mit den vollen Programmheften, die Nachbereitung mit Diskussionen, in denen Leute die gesehene Sache in irgendeinen theoretischen Kontext hineinbiegen. Das mag einerseits hilfreich sein, andererseits deckelt es die Vielschichtigkeit des künstlerischen Ereignisses häufig, oder zurrt sie zu schnell zu. Ich glaube, dass

man Kindern Zeit geben sollte, das Gesehene sich in Ruhe setzen zu lassen, man muss es nicht gleich in eine Verarbeitungs- und Interpretationsmaschine einspeisen. Natürlich braucht es Raum und Angebote, damit sich die Kinder darüber artikulieren können – aber vielleicht mit etwas weniger pädagogischem Druck.

RR: Wenn man versucht so eine Theaterform zu legitimieren und ihre bildungspolitische Wichtigkeit hervorheben will, dann bekommt das Drumherum eine ganz andere Rolle. Wir sind in diesen Legitimierungsdiskurs nicht eingestiegen. Er interessiert mich nicht in Bezug auf den künstlerischen Prozess. Ich verweigere mich diesem Diskurs.

OW: Ja, klar, aber das ist eine andere Diskussion. Ich glaube, wenn man sich auf die Ebene der Bildungspolitik begibt, geht es nicht mehr um die Spezifik künstlerischer Ansätze, sondern um Rhetorik. Ich könnte nicht sagen, was die beste Form von Theater für Kinder ab zwei Jahren ist. Ich wünsche mir eine riesige Vielfalt im Kindertheater, unterschiedlichste Versuche und Spaß am Risiko. Die Kunst kann eines: Sie kann Angebote machen, verbunden mit einem Maximum an Denkfreiheit, verbunden mit einem Anti-Utilitarismus, um das Leben reichhaltiger erfahrbar zu machen. Das gilt für mich, egal ob sich meine Arbeit an zweijährige Kinder oder an Senioren richtet.

GD: Muss man sich wirklich mit kleinen Kindern beschäftigen, um Theater für sie machen zu können? Woher kommt diese generell sehr intensive Beschäftigung mit Kleinkindern? Du sagst: »Ich weiß es nicht, mich interessiert es nicht.« Da hast du eine größere Freiheit.

OW: Ja, was mich ärgert ist, dass einige Theatermacher anscheinend, bevor sie überhaupt wissen, was sie selber wollen, schon wissen, was für ein Publikum sie haben – was es will, was es erwartet und was es braucht. Damit werden auch zweijährige Kinder für dumm verkauft.

RR: Und so etwas wird dann langweilig. Bei dem Theater für die Allerkleinsten siehst du den Inszenierungen an, ob es für die Spieler künstlerisch wichtig war, daran zu arbeiten. Wenn die Aufführung eine langweilige halbe Stunde ist, dann weiß ich, dass es für die Spieler auch langweilig ist. Die haben vielleicht überlegt, was die kleinen Kinder wollen, hatten aber kein Mitteilungsbedürfnis. Das Mitteilungsbedürfnis muss da sein.

GD: Du meinst das eigene künstlerische Wollen und Mitteilen?

RR: Ja. Das eigene künstlerische Mitteilungsbedürfnis ist Teil von Kommunikation. Wenn ich nur das sage, von dem ich vermute, dass es der andere hören will, dann wird daraus keine lebendige Kommunikation. Ich muss mich als Person dort auf die Bühne stellen, mit dem, was ich sagen will. Das ist mein Kommunikationsangebot.

OW: Wenn ich nicht weiß, was mein Interesse ist, was ich von Herzen will, kann ich auch kein Geschenk von Herzen geben.

RR: Das ist die Leidenschaft, die man braucht. Wir haben Kinder als Publikum insofern mitgedacht, als dass wir nicht wollen, dass sie Angst haben und dass sie in der Aufführungszeit was wir machen. Deshalb ist die Inszenierung hell und sanft. Auch den 60jährigen würden wir natürlich in seinen Besonderheiten als Zuschauer mitdenken.

OW: Genau. Trotzdem muss man an eine Grenze gehen können. Man muss dem Publikum etwas zutrauen, sowohl inhaltlich, als auch formal. Mich selbst haben schon als Kind genau die Dinge interessiert und beschäftigt, die ich nicht sofort verstanden oder wiedererkannt habe. Und: auch ein Publikum von zweijährigen Kindern ist extrem heterogen. In »Frau Sonne und Herr Mond« gibt es Gewitterszenen, wo man sehr sensibel sein muss, um die Kinder nicht total zu verschrecken. Das eine oder andere Kind hat Angst, muss das aber aushalten. Wir können nicht auf die unterste Ebene gehen und sagen, wir müssen alles für alle superweich machen. Es wird immer Kinder geben, die Angst haben.

RR: Ja, das ist nicht auszuschließen. Es gibt Kinder, die kommen ins Theater und weinen, bevor es überhaupt angefangen hat. Und es gibt andere Kinder, die sind manchmal sogar jünger als zwei Jahre alt und genießen es, sich 50 Minuten auf die Ereignisse einzulassen.